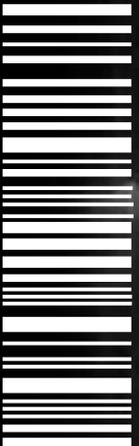


Foto/Carlos Mario Lema. La huella del camaleón II, 2007



UNA MUERTE IRREGULAR



UNA MUERTE IRREGULAR



Por: Guillermo Vanegas Flórez*

Resumen

Palabras clave

Muerte de autor, política cultural, curaduría, crítica de arte, apropiacionismo

La "muerte del autor" es un concepto que sirve como categoría de análisis para estudiar algunas modificaciones discursivas del campo artístico colombiano durante la década de los noventa. Este proceso se dio de forma simultánea con los primeros acercamientos de productores y críticos hacia los discursos más populares de la filosofía postmoderna. Para realizar este acercamiento, en el texto se sigue la recomendación foucaultiana de estudiar los procesos históricos sin dejar de contemplar el contexto donde tienen lugar. Así, en el texto se pretende estudiar la implementación de dicha categoría como elemento integral de un aparato institucional sujeto a adaptaciones particulares durante una época específica, que dependen del ámbito donde se aplicaran como procedimiento operativo.

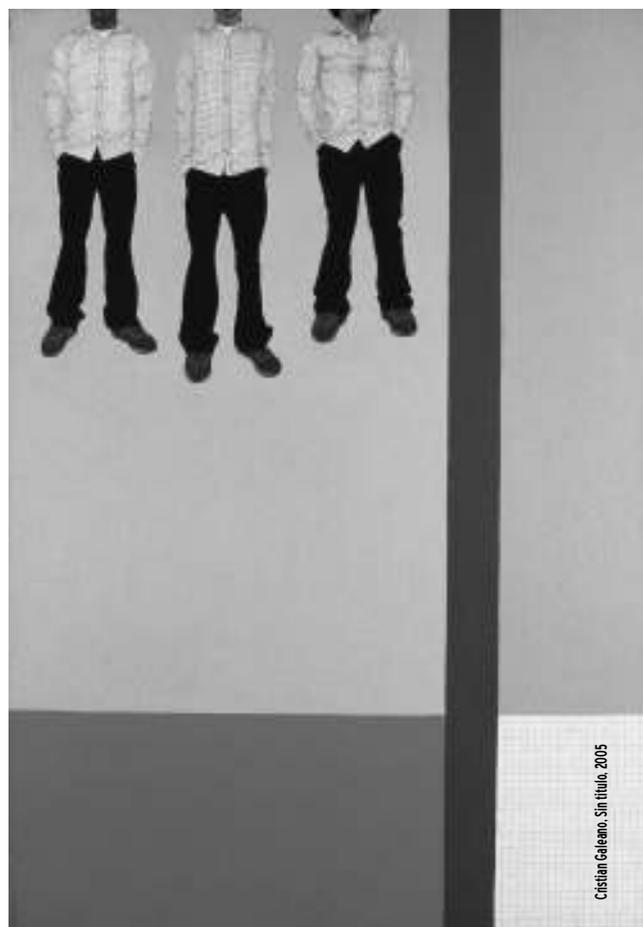
Abstract

Author's death, cultural politics, Curatory, critique of art, Appropriations

as category of analysis to study some discursive modifications of the artistic Colombian field during the decade of the nineties. This process was given of simultaneous form with the first approximations of producers and critics towards the most popular speeches of the postmodern philosophy. To realize this approximation, in the text the recommendation follows foucaultiana of studying the historical processes without stopping contemplating the context where these they take place. This way, in the text there is tried to study the implementation of the above mentioned category as integral element of an institutional device subject to particular adjustments during a specific epoch, which they depend on the area where they will be applied as operative procedure.

*Psicólogo con estudios en artes. Se ha desempeñado como crítico de arte en el blog esfera publica y como profesor en las universidades Jorge Tadeo Lozano y de Los Andes de Bogotá.

1997: Luego de aparecer sonriendo en primer plano, y siendo precedido por la visualmente perjudicial, presentación del programa "El taller del artista", el crítico Eduardo Serrano habla del trabajo del artista Fernando Uhía, de pie ante una obra aun sin terminar consistente en dos copias de la pintura *La pica* de Fernando Botero. Mientras Serrano hace su introducción, Uhía mira distraído hacia el fondo de su estudio, contemplando tal vez el esfuerzo de los técnicos por hacer que el programa parezca haber sido realizado en vivo y en directo. Así mismo, a ese programa se solía invitar a otro crítico para que complementara la presentación de cada artista, por lo cual, en esta oportunidad y ante la ausencia de un profesional en la interpretación de obras de arte, Serrano indica que "no hay un crítico invitado [...], puesto que el trabajo de Fernando involucra su propia crítica". Poco después y tras una breve reseña de la obra del artista, ambos sujetos hablan descomplicadamente frente a la pieza *Porsche Kantiano*, un poliedro de madera pintado con manchas y patrones de color irregulares, sobre cuya superficie hay dos tornillos de donde cuelgan dos fotografías de un automóvil. Poco a poco la conversación entra en calor y la aprehensión inicial da lugar a la camaradería, logrando que el televidente sea testigo de este pequeño intercambio:



Cristian Galeano, Sin título, 2005

Eduardo Serrano: ... Fernando... esta obra [*Je t'aime*] es, primero que todo, en blanco y negro y es una obra que no me parece a mi que tenga nada que ver con lo que acabamos de ver allí [señala hacia la pintura *Porsche kantiano*], es una obra que recuerda más bien a Lichtenstein o a la tira cómica... es que ¿a ti no te interesa el estilo?

Fernando Uhía: No. Para nada. No me interesa el estilo. Me interesa el estilo de los otros. O sea, los que ya pelearon 40 años para tener un estilo y robármelo... me interesa más esa parte que crear mi estilo. Eso me parece demasiado pretencioso, ¿no? Entonces no lo hago. Me parece más colombiano robar, je, je, es como un signo más colombiano.

Eduardo Serrano: Ja¹.

Siete años antes, en la misma época que se comenzó a especular masivamente con arte en el país² y en plena sintonía con una tendencia general por abrir espacio a los jóvenes artistas dentro del circuito comercial, en muchas facultades de arte se empezó a hablar con cierta propiedad sobre "la muerte del autor", tomándola como un fenómeno que parecía englobar gran parte de las prácticas artísticas contemporáneas que se realizaban para ese momento³. Esta idea, que se solía derivar de la difusión (entre algunos entendidos), de los textos de Michel Foucault (*¿Qué es un autor?*) y Roland Barthes (*La muerte del autor*), y de una aplicación transparente de los presupuestos teóricos antigreenbergianos lanzados desde la revista estadounidense *October*, era aplicada sin mayores cuestionamientos gracias a su evidente *sexappeal* intelectual o a la sofisticación postmoderna que imprimía a la imperecedera revuelta vanguardista que alentaba a los artistas de ese momento. Vale decir que ante este inesperado auge de la muerte del autor como concepto, muchos de los estudiantes y profesores de arte que decidieron tomarlo como vía de orientación fallaron al limitarse a extraer de allí los componentes primarios que les permitieran dar cuenta de su propio trabajo. De este modo, se puso mayor énfasis en construir una sentencia que diera coherencia a la labor del artista en el presente (*para ser contemporáneo, el objeto artístico debe contener en alguna parte una sospecha (de su autor) ante la cuestión de la autoría*), que en estudiar las

1 Producciones Audiovisuales, "El taller del artista", Señal Colombia, 1997.

2 María Elvira Ardila. (2003). "Desplazamientos", en *90: Desplazamientos*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, p. XII.

3 De esta manera, empezaron a pulular en textos de presentación de exposiciones y declaraciones de funcionarios de la cultura, perlas semejantes a la que escribiera Miguel Rojas Sotelo en la introducción del catálogo del fallido "Proyecto Pentágono". Según Sotelo, "si deber ser -como artista-, se refiere a cómo me reflejo en el ser otro -espectador-, ¿será que para estar debo ser? Este último interrogante asume la noción formal de Gadamer sobre las relaciones de construcción del hombre en un ámbito humanista. El hombre nace natural, pero este no es su estado ideal; el deber ser del hombre es aquel que lo lleva a someterse voluntariamente a un hecho formativo que le irá imprimiendo carácter a su individualidad, hasta convertirse en otro -el ser-, que se da en relación con el otro. Ese ser -al que Marx se refería como ser social- es el que va en contradicción con el ser natural. En ese sentido, el artista se afirma en un deber ser en lo colectivo, que participa de un proyecto común, que se hace responsable de la construcción de un todo." Véase "Deber ser-deber estar", en Proyecto Pentágono, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2000, p. 8. A pesar de las referencias, ninguno de los autores invocados le hace el favor al funcionario de aclarar sus ideas.



transformaciones que afectaban la práctica artística contemporánea local. Esta situación, donde un grupo de autores se preocupó más por suprimir (o, siendo benignos, apenas revisar) la categoría de la autoría en sus obras sin apreciar las implicaciones de esta actuación, llevó a que poco a poco este dispositivo se fuera desajustando hasta revelar uno de los mecanismos que lo impulsaron en el campo artístico local: en la historia del arte contemporáneo colombiano, como en todas las demás historias del arte, nunca ha dejado de existir el autor⁴.

Otra variedad de esta curiosa crisis de la figura del autor en un campo invadido de autores ávidos de ser reconocidos como tales, fue la articulación de cierto discurso moralizante sobre la producción de arte contemporáneo en algunas instituciones culturales del país. En medio de una retórica confundida con la erudición, se intentó direccionar la producción artística local intentando hacer más atractivo, más sofisticado o incluso más políticamente comprometido el lenguaje que los artistas deberían hablar, poniéndoles a actuar junto a un profesional que (cuando le iba bien), era tratado como investigador y (cuando le iba mal),

⁴ Véase por ejemplo el comentario que acompañaba la presentación del grupo "Sueños regionales", conformado por un conjunto de artistas interesados en boicotear el carácter egomaniaco que había adquirido la categoría del autor durante la modernidad. Según se lee en el texto, "el artista parece acostado sobre el horizonte, y como su estado *pasivo* en la fotografía se mimetiza dentro del supuesto espacio *activo* del [36]Salón [Nacional de Artistas], al presentarse de manera vertical la moraleja parece ser que el artista se hace el que se hace. (Más aun si el trabajo es grupal y, por tanto, la autoría del mismo, dudosa)". Tomado de 90: *Desplazamientos*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, p. 43.

era visto como un usurpador: el curador de exposiciones. Esta extraña inversión de roles se veía con optimismo y entre sus defensores, se pensaba con bondad en la curaduría como un proyecto que difuminaba en un clima de aparente colaboración mutua la figura singular del productor de la obra de arte, para poner en manos del curador toda la responsabilidad sobre la interpretación de su contenido o su difusión entre el público. Esa fue la idea que se difundió masivamente en conferencias y encuentros académicos a lo largo y ancho del país.

Sólo algunos artistas suspicaces y otros comentaristas resentidos o desinformados vieron en ella el comienzo de la caída del protagonismo del productor dentro del campo artístico colombiano⁵. Además de esto, la figura del autor, como una peste terca e insidiosa se resistía a desaparecer. Así, a pesar de los buenos deseos de los promotores de su desaparición, esta categoría tenía defensores incluso dentro del propio territorio de los curadores. Sobre todo porque cada uno de los buenos deseos teóricos por disolver la autoría individual estaba amarrado a una estrategia (consciente o no, ahora da igual) de redistribución de estímulos económicos por parte del gobierno y las entidades de patrocinio cultural. Situación que algunos artistas cuestionaron pasando a atacar violentamente el rol del curador, al ver que, de hecho, éste pasaba a convertirse en el benefactor de algunos recursos económicos ofrecidos a través de convocatorias y concur-

⁵ Véase Andrés Hoyos, "EL abominable síndrome de Kassel", en *El Malpensante*, No. 2, ene-feb. 1997, p. 65-71.



Foto/Carlos Mario Lema, La huella del camaleón II, 2007

tos públicos. Sin mayores ambages, se empezó a ver en el curador a un expropiador de visibilidad (y dinero), enquistado en el núcleo del campo artístico⁶.

Luego de este excursio es posible analizar el afianzamiento de esta actitud estableciendo una comparación con una tendencia que hizo carrera hacia los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado en la crítica y en general en gran parte de la *intelligentzia* latinoamericana, donde muchos intelectuales formados en Europa y Estados Unidos trataron de internacionalizar a cualquier costo la práctica artística de la región, denigrando de cualquier propuesta que contuviera un posicionamiento político explícito o que tuviera elementos narrativos. En este sentido, se buscaba hacer equivalente la práctica artística latinoamericana (en sus rasgos formales y temáticos) con la producción de los centros hegemónicos del arte mundial. Por tanto, y trasladando la lectura hacia finales de los años noventa, puede decirse que los principales defensores del arte contemporáneo colombiano intentaron demostrar en esa época que la crítica contra el rol del autor era un elemento integral de un lenguaje artístico renovado y saludaban con alegría los posibles paralelismos entre las prácticas apropiacionistas estadounidenses o europeas y los intentos de asimilación de la filosofía francesa contemporánea a través de emulaciones más bien raquíticas. Al tratar de dirigir los caminos de comprensión del pensamiento artístico por los recodos del "campo expandido", los "estudios culturales" o el "arte relacional", lo único que se logró fue impedir

6 Uno de estos casos podría ser la agresiva posición de Antonio Caro al cuestionar este fenómeno, juzgándolo como una intrusión o sus propios antecedentes de la difícil relación que ha mantenido con los críticos (y con la crítica) desde hace varias décadas. Véase, video documental exposición "Marca Registrada", Museo Nacional de Colombia, octubre 2006.

una posibilidad de reconocimiento de la configuración del campo a partir de unas fuentes preexistentes que muy pocos sabían dónde se encontraban y casi nunca querían decir dónde había que buscarlas⁷. Este comportamiento llevó en muchos casos a inocular cierta dosis de olvido sobre el trabajo de varios autores locales, lo cual condujo a su vez a que algunas iniciativas gestadas en la época no fueran evaluadas a la luz de experiencias anteriores. De esta forma, junto a la duda sobre el lugar del autor, vino a aparecer una reiterada negación del pensamiento histórico o (en una variante menos ingenua y más efectiva), se implementó la constante parodización del pasado inmediato en una actitud de sospecha hacia la reflexión histórica puesto que se le consideraba como un innecesario retorno hacia el pasado.

Ahora bien, aunque esta inercia descalificadora del pasado cercano se ha venido revisando hasta un tiempo relativamente corto, debido en parte a que la formación en artes ha pasado progresivamente del énfasis en los estudios de pregrado hacia la conformación de cuerpos académicos especializados con una alta formación universitaria, los estragos que dejó el

7 Sobre esta amnesia y su interpretación como fase traumática de la configuración del campo artístico colombiano hacia finales de los años noventa, puede citarse el siguiente aparte: "al intentar penetrar en el campo de la actividad artística contemporánea en Colombia, encontramos que no existen estudios que abarquen de forma inteligible las diferencias y concordancias que resultan de la práctica escultórica de la última década. Sólo encontramos visiones parciales o altamente convencionales sobre este terreno, ya no sólo en lo relativo a esta década en particular, sino en general a la segunda década del siglo XX". Véase Jaime Cerón, Humberto Junca, "Materialismos, imágenes en 3D", en *Proyecto Pentágono*, Op cit., p. 117. A pesar de lo ajustado de esta apreciación, hay que pensar también fue Jaime Cerón, entre otros gestores culturales del momento, uno de los más apasionados defensores de la difusión de la producción artística hegemónica en nuestro país durante casi más de diez años de labor profesional al frente de la sección de artes del Instituto Distrital de Cultura y Turismo.



desgreño teórico de los años noventa implican una doble labor de reconstrucción: hay que volver a buscar las fuentes que se dejaron perder y hay que reevaluar el discurso que constituyó el perfil del campo artístico de esa época. Para la población de investigadores educados por las academias de postgrado, es necesario localizar nuevos temas de estudio en el pasado no explicado y establecer líneas de acción que permitan hacer señalamientos o proponer herramientas de análisis. Así, nuevamente, reaparece el autor como figura necesaria en la configuración de un relato histórico. Su permanente retorno es un tema ineludible en la investigación en artes visuales del país. Como un fantasma que regresa saludable y un poco malhumorado por el desprecio de curadores, críticos y artistas más jóvenes (o más pretensiosos, o más ignorantes, da igual), el "autor" no ha dejado de existir como un vector fundamental para la comprensión del arte contemporáneo local. No sólo de reiteraciones del gesto vanguardista negador de todo pasado inmediato podía alimentarse el débil campo artístico colombiano.

Quizá es tiempo de estudiar los discursos ya no sólo en su valor expresivo o en sus transformaciones formales, sino en las modalidades de su existencia: los modos de circulación, de valoración, de atribución, de apropiación de los discursos, varían con cada cultura y se modifican al interior de cada una de ellas.

Michel Foucault

Ahora bien, sobre este retorno de la figura del autor se podría aplicar la afirmación de Fernando Uña que se cita al comienzo de este texto, donde le dice al antropólogo Eduardo Serrano que el estilo artístico no le interesa y que, de hecho, es en el expolio de

las indagaciones de otros autores donde ubica el motor de su trabajo. Uno de los mayores aportes de esta respuesta consiste en establecer una identificación territorial entre práctica y objeto artístico. Decir "me parece más colombiano robar, es como un signo más colombiano", funciona como una declaración que ubica una decisión estética de otras acciones similares, al distinguirla mediante el recurso al mito de la personalidad construida con base en la procedencia nacional. Como autor que reconoce que roba a otros autores, este artista aplica específicamente una de las connotaciones que la evolución de la categoría autor determina desde su origen para todo practicante de las artes: debe tener un grado de responsabilidad por lo que dice y hace. Del mismo modo, como persona que reconoce que roba para hacer su trabajo, Uña incorpora otro tipo de comportamiento relativizado a través de la mitología del habitante colombiano, al mostrarse como un sujeto medianamente honrado, puesto que comete un acto delictivo y reconoce en público su responsabilidad. En esta medida, su metodología de producción ilustra en parte una de las maneras en que debería comprenderse la crisis de la figura del autor en el arte colombiano durante los años noventa: en medio de una región donde la cuestión moral es bastante flexible, la autoría no debería quedarse atrás.

Obviamente que el acto de expropiar remite inevitablemente a un hecho que vulnera la reglamentación jurídica sobre los derechos patrimoniales de una pieza de arte. Cuando un autor toma algo sin permiso de otro para hacer su trabajo y no reconoce públicamente esta expropiación, se ubica del lado del plagio. Pero si cuando lo hace no oculta su acción queda protegido por las barreras de la retórica posmoderna (este ardid

le resulta útil tanto al artista como al crítico -el problema es que los resultados formales son casi siempre crípticos, casi siempre inofensivos y casi siempre los mismos). Sin embargo, el problema que debe plantearse a partir de este hecho no es el de estudiar las consecuencias sociales de minimizar, apropiarse o eliminar las investigaciones provenientes de otros autores, sino el de reconocer cómo en un contexto específico la tarea apropiacionista es más el producto de una comprensión ética especial frente al patrimonio construido por otros autores. Al contrario de cierta versión bastante ridícula de apropiacionismo local que suele tomar los objetos derivados de la cultura popular como combustible de algunas de sus prácticas; cuando se aplica el procedimiento de robar directamente de las obras de otros autores, la duda no queda instalada en el lugar de la reflexión moral, sino en el de la parodia estética. Como siempre van a existir autores en las artes locales, lo que hay que contemplar son sus formas específicas de acción. Así, por ejemplo, cuando un artista se acerque al trabajo de un colega para utilizar algunos elementos determinados por él, su objetivo no será el de poner en duda el rol de autor de su compañero, sino el de activar nuevos sentidos ante la presencia de hechos o actitudes desatendidos. A pesar de que su acercamiento pueda ser visto como una falta de respeto (ver a un artista robando a otro no es la mejor experiencia de la vida), también puede representar una respuesta a preguntas que se dejan de formular por buen comportamiento, o por buena fe.

El camino que siguió en Colombia la categoría de "la muerte del autor", debió hacerse en medio de un campo artístico donde muchos de sus actores no creían que iban a morir y que, de hecho, se sabían vivos si un colega caricaturizaba alguno de sus gestos o si (en otra forma de caricaturización) un estudiante de postgrado les tomara, varias décadas después, como tema de una investigación académica. Así, la situación pasó a concentrarse más en determinar la forma en que el sujeto que producía arte se instalaba frente a su propia obra y, por otro lado, entender bajo qué registro definía esa posición de productor. Así, si alegaba que su obra contenía una reflexión en torno a la categoría misma de la muerte del autor, bien podría tomarse esa declaración como un simple elemento estructural, que no obstaculizaría interpretaciones posteriores y no restaría valor a sus influencias estéticas. En el campo artístico local de mediados de los noventa y hasta mediados de la primera década del dos mil, la muerte del autor ha sido más (como la "muerte del arte" o "la muerte de la pintura" o "la muerte de la crítica" o "la muerte de la instalación"), una herramienta teórica invocada tonta, apresurada e inútilmente, que apenas funciona como un atributo para demostrar sabiduría. Hasta ahora es posible pensar que sería mucho mejor si, en vez de tratar de corroborar la hipótesis de la



Cristian Vilamí, La última cinta de Krapp, 2007

muerte del autor, se estudia la forma en que trató de hacerse efectiva esa hipótesis y estudiar las estrategias empleadas por algunos artistas para seguir esa tendencia o aplicar ese mandato.